

Le mystère de Gradiva

(À propos de «La Gradiva » du Relief des Aglaurides)

Michèle Ramond

Ce que les anciens disaient le plus vivement, ils ne l'exprimaient pas par des mots, mais par des signes ; ils ne le disaient pas, ils le montraient.

Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*

Ce n'est pas seulement qu'elle avance, propulsée en avant par un mouvement calme que décrivent les jambes et les plis de la robe, d'autres l'ont fait dans l'Art romain, par exemple les Victoires ailées, portant une couronne ou des cornes d'abondance. Ou Neith, la mère du dieu soleil Rê dans l'Art égyptien (n°19 sur le catalogue de l'exposition : *La passion à l'œuvre. Rodin et Freud collectionneurs*). Ou, c'est plus surprenant, les deux Sphinx à jambes humaines et à tête de femme qui accompagnent la danse de deux bouffons sur les flancs d'un aryballe globulaire dans l'Art grec du VI^e siècle av.J.-C. (n°104). Ou encore Amon-Rê-Montou dans l'Art égyptien de la XXV^e dynastie éthiopienne (n°83).

Ce n'est pas seulement que le pied resté en arrière dans la marche soit dressé presque à la verticale sur le sol qu'il touche seulement du bout de ses orteils. D'autres l'ont fait dans l'Art, par exemple la Victoire de Niké sur un vase grec qui appartenait au Professeur Freud (n°48). Ou cet Éphèbe de l'Art étrusque (n°114) du III^e-II^e siècle av.J.-C., acquis par Rodin.

Ce n'est pas seulement que sa main gauche tienne le drapé d'un pan de sa robe. D'autres mains gauches le font, comme cette main gauche colossale de l'Art romain du I^{er} siècle apr.J.-C. offerte à Rodin (n°130), qui tient une draperie.

Ce n'est pas seulement qu'elle porte un péplos. D'autres le portent. Comme cette femme de l'Art grec portant un péplos à apotygma (n°111), ou comme la Coré péplophore à cécryphale (n°110), toute deux acquises par Rodin entre 1893 et 1913, toutes deux béotiennes vers 400 av.J.-C.. Notons que la première, de sa main gauche remonte son péplos, dégageant le *polos* à décor de palmettes.

Ce n'est pas seulement que son pied dressé presque à la verticale, les orteils seuls touchant le sol, soit son pied droit. Un pied droit nu de l'Art romain (n°129) en marbre du I^{er}-II^e siècle apr.J.-C. nous convainc du caractère érectile consensuel du pied droit, prolongé dans le gros orteil légèrement relevé comme sur ce pied droit sculpté dans le bois, trésor artisanal africain, que j'ai posé sur le tourniquet des dictionnaires à côté de mon bureau.

Ce n'est pas seulement que sa tête, légèrement voilée, soit penchée vers le sol. D'autres têtes de femmes adoptent cette position intériorisée, comme cette tête de femme voilée, fragment d'une stèle funéraire attique du IV^e siècle av.J.-C. (n°97) acquise par Rodin.

La chair de cette statue presque vivante d'une femme qui semble, dans sa marche, croquée sur le vif, à en croire l'écrivain W. Jensen est bien ce qui a retenu l'attention du héros de sa *Fantaisie pompéienne*, le jeune archéologue Norbert Hanold. Or, cette allure si naturelle, on vient de le voir, résulte d'une savante composition, elle est un appareil hétéroclite : Neith, sphinge grecque, Amon-Rê-Montou, Victoires ailées, Éphèbe étrusque, main gauche tenant une draperie, femmes péplophores, Coré, pied droit dressé, tête voilée

baissée. Est-ce que l'hétéroclite serait la condition de l'effet de naturel en Art ? ou le bricolage nécessaire à la représentation du féminin et de la femme dans les Arts ? Cette question encore, annexe des précédentes : la femme créatrice se reconnaît-elle dans cette figure composite qui semble avancer à grandes enjambés, trop pressée pour ne pas être naturelle, mais cachant pourtant, dans le moindre de ses mouvements, dans ses poses et dans son port et dans toutes ses attitudes l'artifice qui préside à sa naissance ? En somme la femme créatrice est-elle prête à reconnaître et à se reconnaître Pandore dans Gradiva ?

Dans ce dialogue de la femme et de l'Art, une représentation du féminin est-elle à l'œuvre ?

Le vieux fantasme de la femme artificielle et trompeuse agite ces questions, mais avant tout il couve sous le bas-relief qui inspira tant de plumes, à commencer par celles de W. Jensen et de S. Freud. Sous tant de naturel, le diable en somme pointerait sa corne, ou son pied fourchu, et ce serait dans le fameux Relief le pied de la Gradiva. Signe d'une contrefaçon qui rend cette démarche captivante, le pied droit dressé presque à la verticale, les orteils seuls touchant fermement le sol, se concilie mal avec la marche à grands pas. Imperturbable la figure féminine avance avec une mâle assurance, une martiale assurance comme son nom, Gradiva, emprunté au dieu grec de la guerre, *Mars gradivus*, le suggère, mais que la position du pied droit semble contredire. Car ce pied droit est levé comme celui d'une Ménade dans sa danse, ou comme le pied d'une figure assise qui initierait un mouvement vers l'avant de tout le corps, dans le geste de se lever ou sous l'action d'une pensée perturbatrice qui l'agite et la déstabilise, tout le contraire d'une marche martiale.

Me voici assaillie, à cette évocation, par deux pensées, deux souvenirs artistiques d'hommes assis dont un pied dressé, seuls les orteils touchant le sol, esquisse le mouvement d'une pensée bondissante. Ces deux hommes sont le *Moïse* de Michel-Ange, cher à Freud, et *Œdipe*, sur l'Hydrie à figures rouges (n°46), le héros qui concerne à plus d'un titre le père de la psychanalyse, comme figure tragique fondatrice de sa première « neurotica » et comme partie éloquente de sa collection impressionnante d'antiques. Or, ce compagnon immortel de Freud, que la question de la Sphinge, son vis-à-vis sur l'Hydrie, torture, est sur le point, à en juger par son attitude, de trouver la solution de l'énigme qui le conduira dans le lit de la Reine sa mère. Assis, la tête penchée comme Gradiva et comme la femme voilée de la stèle funéraire, il a sa main gauche posée sur sa poitrine et son pied droit dressé, posé un peu en arrière, les orteils touchant le sol, indique un mouvement qui, sans être déjà celui de la marche, agite en ce moment la pensée du voyageur qu'une énigme sépare encore des portes de Thèbes et d'un malheur généalogique sans précédent.

Quant au *Moïse* de Michel-Ange, il « est représenté assis, le tronc de face, la tête, avec la puissante barbe et le regard, tournée vers la gauche, le pied droit reposant à terre, le pied gauche relevé de manière à ce que les orteils seuls touchent le sol, le bras droit tenant les Tables de la Loi et une partie de la barbe ; le bras gauche repose sur les genoux. » (Freud, *Le Moïse de Michel-Ange*)

On connaît l'interprétation à laquelle aboutit l'analyse de Freud portant sur la position des Tables de la Loi que de son bras droit Moïse empêcherait de justesse de tomber et de se fracasser en les rattrapant par le bord supérieur et en les serrant contre sa poitrine. Le bras droit qui maîtrise la colère du duc et capitaine des Hébreux contredit l'écart du pied gauche prompt au contraire à céder à la colère, érigé dans le mouvement de se lever, préparé à l'élan vengeur. À sept ans de distance (1907 et 1914) Freud s'intéresse donc à deux statues en pied, dont un pied dressé à la verticale, les orteils seuls touchant le sol, anime la controverse et

impulse l'analyse. Dans les deux cas, celui de « Gradiva » (1907) et celui du « Moïse » (1914), du texte intervient entre la statue et l'analyse de Freud, cordon ombilical littéraire (la *fantaisie pompéienne*) ou savant (tous les commentaires existants sur le *Moïse* de Michel-Ange) qui unit Freud à la fois à la figure antique et à l'auteur de sa représentation ou de sa mise en fiction, à ses créateurs et à ses recréateurs. À la suite du Maître nous avons tous lu ou relu la *Gradiva* de Jensen, nous n'avons pas entrepris pareille tâche, qui s'avèrerait beaucoup moins agréable, pour le *Moïse*, objet de l'attention pointilleuse de nombreux scientifiques, la meilleure interprétation étant, selon Freud, celle de l'Anglais W. Watkiss-Lloyd, de 1863, dont les conclusions concordent, à un détail près, avec celles de Freud qui en éprouva, de son aveu même, quelque dépit. Mais il en existe bien d'autres que Freud cite et commente dans son *Moïse de Michel-Ange* : H. Grimm, Max Sauerlandt (1912), Henri Thode (1908), W. Lübke, Springer, C. Justi, Müntz, Justi et Boito, Jacob Burkhardt, Dupaty, Guillaume (1875), Steinmann, un critique (resté anonyme dans l'essai de Freud) de la *Quartely Review* en 1858, Heath Wilson, Wölfflin, Fritz Knapp, mais également un grand connaisseur d'Art, Ivan Lermolieff dont les premiers écrits furent publiés en langue allemande de 1874 à 1876 et qui enseigna l'usage précieux des détails secondaires dans l'identification de l'auteur d'une œuvre. Sous ce pseudonyme russe se dissimule en fait, nous raconte Freud, un médecin italien du nom de Morelli, qui mourut en 1891, sénateur du royaume d'Italie. Pour un peu ce médecin italien qui s'intéressait aux choses cachées et secrètes était un physicien du nom de Spallanzani ou un opticien du nom de Coppola. L'érudition dont Freud charge ce court essai sur le *Moïse* de Michel-Ange nous ferait presque prendre le Professeur pour un Monsieur Valdemar et toute l'analyse baigne de fait dans un climat fantastique digne de Poe et d'Hoffmann. Tout se passe comme si l'état d'âme du législateur Moïse, au moment où l'artiste le surprend, se communiquait à l'investigateur Freud, le calme apparent du texte analytique contrastant avec l'émoi intérieur exprimé par le flux de l'érudition. Pourquoi, d'ailleurs, le *Moïse* de Michel-Ange se retient-il de briser les Tables de la Loi comme le texte des Écritures (*Exode*, 32) le lui commande ?

Le passage concerné des Écritures est cité par Freud qui relève ses incongruités les plus frappantes et justifie par celles-ci les écarts que les artistes de la Renaissance pouvaient se permettre, sans pour autant soumettre à critique le texte biblique. Le Moïse biblique, comme nous le savons, brise les Tables au pied de la montagne et il n'est pas assis au moment où il surprend son peuple idolâtre. En fait, si je peux me permettre d'ajouter quelque chose au texte de Freud, la statue de Michel-Ange semble opérer une condensation. Son Moïse est à la fois et en même temps le Moïse courroucé, en proie à une fureur justifiée, qui s'élançe depuis le Sinaï à la vue de son peuple adorant le veau d'or et qui brise les Tables qu'il apportait à Israël ET le Moïse serrant sous le bras les Tables nouvelles, semblables aux premières, le Moïse confirmé dans son statut de conducteur, devenu définitivement aux yeux de tous le Législateur, l'orfèvre de l'Alliance, le Maître de la Tora, l'unique auteur inspiré du Pentateuque, le géant biblique, une fois dompté son tempérament belliqueux dont les traits violents subsistent sous le mouvement réprimé pour se lever de la statue assise, impressionnante d'autorité et de courroux surmonté. La statue de Michel-Ange ne représente pas une étape singulière dans la vie de Moïse, sa première descente du Sinaï, portant les premières Tables de pierre que le doigt de Dieu avait gravées, mais Moïse tout entier, saisi dans sa totalité littéraire et mythique, représenté dans sa nature à la fois terrestre et divine, emporté par ses passions, mais doté du caractère exceptionnel qui fait de lui l' élu de Dieu, jouissant d'une gloire égale à celle des Saints, irremplaçable et tenant sous son bras avec le Décalogue toute la Tora. Le Moïse représenté ici est celui qui revient, comme Dieu lui-même, sur le mal qu'il avait résolu de faire à son peuple en punition de ses péchés ; jugulant le

ressentiment qui le portait à une retentissante vengeance, il se maintient grâce à son âme puissante dans une attitude hiératique de Législateur, pour l'éternité. C'est l'attitude qui convenait le mieux au sépulcre du Pape Jules II et qui fit une impression si forte sur Freud :

« Combien de fois [nous confie-t-il] n'ai-je point grimpé l'escalier raide qui mène du disgracieux Corso Cavour à la place solitaire où se trouve l'église délaissée [l'église Saint Pierre-aux-Liens de Rome] ! Toujours j'ai essayé de tenir bon sous le regard courroucé et méprisant du héros [...] Cependant, pourquoi qualifiai-je cette statue d'énigmatique ? »

C'est certain, le regard analytique que Freud pose sur la statue lui permet de se mesurer avec elle en égal. Sonder son mystère c'est d'une certaine façon alléger la propre conscience d'un sentiment de culpabilité. Face à ce Moïse courroucé mais dominant son courroux, on se sentait, en effet, appartenir à la racaille sur laquelle le regard du législateur est dirigé. L'attention analytique portée aux détails, en permettant de deviner les choses secrètes ou cachées qui pourraient rester éternellement inobservées, est une manière de distraire l'angoisse. On cesse alors de se confondre avec la racaille que le regard courroucé exclut, on fait corps au contraire avec le législateur des juifs tenant les tables de la Loi. On échappe au regard anéantissant, on s'enfonce au cours de l'exploration analytique dans la barbe bouclée, les doigts de la main droite, les deux Tables de pierre, le pied droit projeté en avant mais solidement planté au sol, coupant court à l'élan amorcé, le pied gauche, par contre, que la colère du héros soulève, dressé presque à la verticale et touchant seulement de ses orteils le sol d'où il semble vouloir s'arracher. Si la position de ce pied gauche dressé n'est pas incongrue, révélant au contraire la force de la colère qui pousse Moïse à se lever et à s'élancer vers son peuple impie, elle est par contre, d'une certaine façon, le signe le plus humain de la statue, celui qui trahit la force de la pulsion ou de l'instinct chez le héros soumis aux sentiments les plus contradictoires. Le pied dressé de Moïse est le seul détail qui n'obéisse pas encore au pouvoir de l'intelligence et de la raison, dans le plan général de la statue qui oppose la raison dominatrice à la fureur et le divin à l'humain. Le pied gauche dressé est le point faible de Moïse, le contrepoint à la poigne de fer du côté droit, le côté des Tables de la Loi. Le pied gauche dressé, saisi de colère et d'indignation, cédant au premier mouvement qui commande à Moïse de se lever, de se laisser guider par la passion, contredit en partie l'essence du surhomme en la faisant fusionner avec ce que le héros a de plus émouvant et de plus proche de l'humaine condition : l'émotion souveraine contre laquelle lutte toute la masse du corps, obéissant à l'ambition de divinité et de maîtrise.

Ce n'est pas par Moïse cependant que Freud commence son voyage analytique dans l'inconscient de la statuaire. Notre « homme aux statues » en a élu, sept ans plus tôt, une autre dont il s'éprend à travers l'œuvre littéraire d'un contemporain, W. Jensen, qui n'a pas le prestige de Michel-Ange, mais que pourtant il distingue et dont il contribue à prolonger la renommée, à qui il assure même une survie littéraire. La Gradiva du bas-relief antique dont une copie, un moulage, orne le mur ensoleillé du cabinet de travail de Norbert Hanold et, à sa suite, le pan de mur, à droite du divan, dans le cabinet de consultation de Freud, tel que nous pouvons le voir sur la photo prise par Edmund Engelman en mai 1938 au 19 Berggasse à Vienne, est elle aussi le siège de mouvements contradictoires et elle aussi réalise une condensation saisissante. Tous ces états qu'elle subsume sont pourtant, chacun, uniques et singuliers par leur tempérament et leur histoire.

Certes la figure de jeune femme « qui marche en avant » n'a pas la majesté du *Moïse* de Michel-Ange, elle est faite pourtant d'une superposition d'états différents ou contradictoires au moins aussi importante et même plus impressionnante car une explication psychologique ne leur est pas applicable, la figure antique, qu'aucune écriture antérieure ne

fonde et n'éclaire, gardant tout son mystère. Ménade, Muse, prêtresse, divinité, simple mortelle en cortège, nul ne sait, Gradiva la bien nommée par Hanold et Jensen avance à travers les siècles sans livrer son secret, accroissant une fascination pour l'antique sans fin.

Les Victoires ailées, les Sphinxes grecques, les éphèbes étrusques, les femmes péplophores, les femmes voilées au visage baissé des stèles funéraires, Coré évoquent ensemble, sous Gradiva, des réminiscences contradictoires. Celle qui marche en avant emporte dans son sillage l'âme de la statuaire antique. Le nom même que Norbert lui donne nous trouble, l'épithète féminisée du dieu Mars partant à la guerre dote la Gradiva d'un trait viril que le péplos et la grâce du port démentent, mais qui agit sur la figure et qui la rend avant la lettre « queer ».

En contact solide avec le sol, dans le mouvement qui porte tout le corps en avant, le pied gauche de Gradiva affirme une marche décidée, volontaire, que rien ne semble devoir interrompre ou contrarier, tandis que le pied droit dressé, laissé en arrière, les orteils touchant seuls le sol, donne à la figure un élan vers le haut, presque dansant, qui se communique à son vêtement que le vent de la marche plisse et soulève. La figure féminine péplophore se trouve ainsi projetée vers l'avant et dressée, happée vers le haut en même temps que fortement ancrée dans le sol, propulsée par un but, une occupation ou une intention que l'on ignore, qui anime pourtant sa tête volontaire penchée, le regard fixe sur un objet inconnu, peut-être immatériel, intellectuel, qui occuperait tout entière la marcheuse. Pas au point cependant qu'elle en oublie de soulever un peu le drapé du péplos afin de libérer les pieds pressés d'avancer. Elle pince en effet un pan du vêtement entre pouce et index de la main gauche, la main droite disparue sous une enflure du péplos au niveau du bassin, occupée sans doute à soulever l'autre pan de la robe, conférant par son invisibilité un mystère supplémentaire à la marcheuse. Mais la tête penchée et les traits attentifs ou méditatifs du visage m'intriguent plus encore dans cette figure qui avance vers la gauche, décidée à poursuivre sa marche, regardant pourtant à l'intérieur d'elle-même comme si elle se trouvait tranquillement assise. Rien ici, aucun support littéraire ou mythologique ne nous permettra d'en savoir plus, de concilier dans un raccourci psychologique ces impressions contradictoires, soudées ensemble pour l'éternité. La Gradiva anticipe toute écriture, aucune écriture antérieure à elle ne justifie son existence, sa vocation est d'être, non pas précédée, mais suivie, comme sur le Relief romain en marbre des Aglaurides, daté de la première moitié du II^e siècle apr. J.-C. et entré dans la collection du Vatican au tout début du XIX^e siècle.

Composite, contradictoire, énigmatique, propulsive, instigatrice, notre figure est promotrice, elle donne la première impulsion, elle provoque la création, elle induit.

La ressemblance du visage de Gradiva avec celui d'Œdipe, déchiffrant l'énigme de la Sphinge, comme sur les flancs de l'Hydrie à figures rouges de 380-360 av. J.-C. (n°46), est sans aucun doute un motif de surprise. Mais par ailleurs Gradiva, on l'a vu, est aussi celle qui pose l'énigme, celle qui fait mystère. Elle est semblable, de ce fait, à la Sphinge qui interroge le voyageur, par exemple à la Sphinge ailée et à jambes humaines, marchant en avant vers la gauche, sur l'aryballe globulaire corinthien du VI^e siècle av. J.-C. où deux sphinx encadrent deux danseurs bouffons (n°104). Le voile sur les cheveux et le drapé sur les épaules, que le mouvement en avant soulève, ne sont pas loin de rappeler les ailes des Sphinxes et des Victoires. Et même si la tête voilée et penchée de Gradiva fait songer aux femmes de quelque stèle funéraire grecque, l'impression qui demeure est d'une poseuse d'énigmes habitée par un Œdipe attentif à les déchiffrer. Aussi marche-t-elle de cette façon décidée, propulsée et visionnaire, pythienne et sibylline à la fois, prompte et stable, tout entière dans l'anticipation, dans la prolepse, entraînant l'imagination non pas à descendre mais à remonter le temps,

vouée à l'anamnèse et peut-être bien à la « talking cure ».

Si Gradiva rappelle aussi un visage penché sur une stèle funéraire, ce hasard analogique a sa raison d'être. Que cette fille de Cérès retourne chez Pluton ou qu'elle remonte, d'un pas décidé, le temps vers les événements anciens et les émotions d'autrefois, elle rencontrera dans ses appariements et dans ses arcanes généalogiques, comme Ulysse voyageant aux Enfers, tous les morts dont elle est issue et les rites funéraires des anciens temps d'où elle vient. Suivre dans ses œuvres, ses travaux et ses jours les brisées de Gradiva c'est assurément courir un risque. Les entreprises de décryptage comme celles de création sous l'impulsion de Gradiva sont moins concernées par la survivance que par la propre mort que chacun porte en soi. *Le Livre de la pauvreté et de la mort* (1902) de Rilke est un de ceux que Gradiva inspire. Il y en a une foule dans les créations féminines, visitées par la grande mort sans pour autant être morbides. Gradiva n'a pas peur de la mort, elle marche vivante vers elle, d'un pas décidé et paradoxal, et elle incline légèrement la tête devant ce soleil. Nous n'oublions pas que Norbert Hanold épris du bas-relief dont il avait trouvé en Allemagne un excellent moulage avait accroché celui-ci depuis quelques années en bonne place dans son cabinet de travail, de telle sorte que la lumière tombait droit sur le Relief, mais surtout le soleil couchant l'éclairait pendant quelques instants. Cette femme en marche qui remonte le temps va bien à la rencontre du soleil couchant dont elle renvoie la lumière et qui l'oblige à baisser un peu la tête pour pouvoir garder les yeux ouverts sur la grande mort, sans en être éblouie.

Sa maîtrise cependant nous saisit et l'encre que déjà elle a fait couler nous autorise...
À quoi ?

À imaginer, sous tous les contraires qu'elle réunit, des condensations vraiment abruptes. Car, si elle pose une énigme qu'elle-même semble résoudre, nous ne nous tiendrons pas quittes pour autant de son mystère tautologique, Œdipe et la Sphinge se renvoyant l'une à l'autre la parole dans un face à face sans résolution. La parole tourne éternellement sur elle-même et ne peut sortir du corps énigmatique par un « acting out » narratif qui la ferait entrer dans l'Histoire et dans l'Histoire littéraire. Gradiva élimine toute possibilité de temps chronologique et bien sûr aussi elle devra se passer des avantages que ce temps historique donne à ses suivants et à ses suiveurs. Œdipe ne va plus donner la solution de l'énigme, la Sphinge ne va plus se jeter dans l'abîme. Le corps de Gradiva dit l'impossibilité d'un dénouement. Le dénouement qu'elle propose dans la nouvelle de Jensen est, à bien y regarder, une parole qui ne cesse d'épaissir et une figure qui devient de plus en plus dense :

« relevant un peu sa robe de la main gauche, Gradiva-Rediviva-Zoé-Bertgang, pendant qu'il [Norbert Hanold] la couvait d'un regard rêveur et insistant, gagna l'autre côté de la rue en passant sur les dalles, avec sa façon de marcher paisible et alerte, auréolée des rayons du soleil. »

Le portrait en pied, placé au frontispice de la « fantaisie pompéienne » de W. Jensen, d'un être féminin saisi en train de marcher, « encore jeune, déjà sorti de l'enfance mais qui toutefois n'était manifestement pas une femme », compose une description du Relief au moins aussi énigmatique que celui-ci et correspond bien au sentiment qui à présent nous envahit. L'allemand « Keine Frau », dans le texte de Jensen, précise, nous dit Jean Bellemin-Noël, que Gradiva représentait aux yeux de l'archéologue une jeune fille, qu'elle n'était pas mariée. Mais l'exégèse de la traduction va plus loin : «... mais qui toutefois n'était manifestement pas une femme ». Il n'y a pas lieu en effet de minimiser la négation « Keine », la figure féminine du bas-relief n'est PAS une femme. On peut entendre qu'elle n'a point encore connu

d'homme, qu'elle est vierge, mais on peut aussi bien comprendre au pied de la lettre qu'elle n'est pas une femme ; et d'ailleurs une femme est-elle une femme ?

« Quasi » et « quasiment » sont des adverbes qui conviennent bien à Gradiva. Le bas-relief est par Norbert Hanold accroché à un endroit privilégié du mur de son cabinet de travail, sous un angle d'éclairage judicieux et à une place où il reçoit un court moment la visite du soleil couchant. Jean Bellemin-Noël en déduit dans son essai, *GRADIVA au pied de la lettre*, que Norbert Hanold a choisi d'accrocher le bas-relief sur un mur ou une paroi à l'est de son cabinet de travail, orientation significative, vers l'Orient où se lèvent le soleil et la vie. Gradiva pourtant supporte les derniers rayons du soleil couchant.

Gradiva ne rappelle en rien les Vénus, les Diane, ni aucune des autres déesses du Panthéon grec et pas davantage Psyché ou une Nymphé. Et pour cause, dirons-nous. Parce qu'elle est une humaine, une mortelle, et parce qu'elle est « Keine Frau ».

Ses cheveux, dit le texte de Jensen, « en légères ondulations étaient entièrement recouverts d'un fichu à plis ». Si nous regardons attentivement les cheveux de Gradiva, nous distinguons bien, malgré le fichu qui les recouvre presque entièrement, qu'ils sont coiffés en arrière, bouclés et mi-longs car ils dépassent, sur la nuque, du fichu en petites mèches ; ils ne sont donc pas coiffés en chignon mais portés assez courts. Le cou musclé, le caractère volontaire du menton, les traits fins et intelligents mais sans grâce particulière, le pied droit dressé et le talon érigé, presque à la verticale, enfin la protubérance au niveau du bas ventre, provoquée peut-être par la main droite restée invisible qui soulèverait un pan de la robe, mais rien ne l'assure (la face cachée de Gradiva comme celle de la lune nous est interdite) sont autant de détails qui plaident en faveur d'une figure androgyne. Elle n'est pas seule, au demeurant, mais suivie sur le bas-relief des Aglaurides par une autre figure féminine, ce qui laisserait supposer que Gradiva défile dans un cortège de jeunes femmes à l'allure dansante qui relèvent elles aussi leur robe, et qu'elle fait partie d'une suite féminine dont elle se distingue malgré tout par la place prééminente qu'elle occupe, en tête du cortège.

Un beau jeune homme se cacherait-il sous le péplos de Gradiva comme il se cache déjà sous le nom que Norbert lui a donné ? Gradiva évoquerait-elle le jeune Mars par qui commence la nouvelle année dans l'ancien calendrier romain, le jeune dieu de la jeunesse guerrière qui reprend les armes à la fin de l'hiver ? De la même façon la figure androgyne cacherait-elle le jeune Achille revêtu d'habits féminins et partageant neuf ans durant la vie des filles du roi de Scyros, Lycomède ? Gradiva pourrait ainsi être Pyrrha, « La Rousse », surnom d'Achille déguisé en femme jusqu'au moment où Ulysse parti à sa recherche le découvre dans le harem de la cour de Scyros, parmi les filles du roi.

Le portrait homérique d'Achille est celui d'un jeune homme très beau, aux cheveux d'un blond ardent, aux yeux étincelants, à la voix puissante, il est dépeint violent, il aime le combat, les armes et la gloire, mais sa nature a aussi des aspects plus doux et presque tendres. Il chante en s'accompagnant de la lyre, il aime son ami Patrocle mais aussi Briséis, il fait preuve de penchants amoureux trans-sexuels C'est avec lui que commence *l'Iliade*, détail structural non anodin qui nous rappelle la position liminaire de Gradiva dans la fantaisie de Jensen. Nourri pendant son enfance d'entrailles de lions et de sangliers mais également de miel, il est un savant composé de fureur mâle et de douceur élégiaque et mélodieuse. Par ailleurs fils d'un mortel (Pélée) et d'une déesse (Thétis) il est élevé par le centaure Chiron, il possède des vertus hybrides exceptionnelles, sa renommée éclatante s'allie à un destin mortel et à une vie brève.

Mais Achille possède en outre un attribut qui attire notre attention car il vient renforcer

notre soupçon d'une ressemblance, dans l'art subtil de la composition réversible, avec Gradiva.

On sait que Thétis désireuse d'éliminer les éléments mortels de son fils le plongea dans le feu quand il était enfant. Pélée horrifié à cette vue arracha de justesse Achille aux flammes, mais l'osselet de son pied droit fut brûlé et Chiron le remplaça par l'os correspondant du géant Damysos qui avait été, de son vivant, très rapide à la course. On raconte aussi que Thétis, toujours dans le souci de rendre son fils immortel l'avait plongé dans le Styx en le tenant par le talon qui seul ne fut pas touché par l'eau magique. Le pied droit d'Achille invincible à la course et le talon d'Achille, seul endroit de son corps par où la mort pouvait l'atteindre, résumant à tous deux le mystère de cette vie captivante, inspiratrice et brève, glorieuse entre toutes. Toujours jeune et belle la figure du héros est construite sur des associations puissantes de contraires, elle avancera toujours pour nous à grands pas, dense, vélocité et ambiguë plus qu'aucune autre, dans la prairie de l'Asphodèle, au pays des morts où Ulysse une fois encore reconnaît Achille, non plus parmi les filles du roi Lycomède, mais entre toutes les Ombres auxquelles il rend visite lors de son voyage aux Enfers.

C'est ainsi qu'Ulysse décrit l'ombre d'Achille chez Hadès dans l'*Odyssée*, XI :

« À peine avais-je dit que, sur ses pieds légers, l'ombre de l'Éacide [Achille, le descendant d'Éaque par son père Pélée] à grands pas s'éloignait ; il allait à travers le Pré de l'Asphodèle, tout joyeux de savoir la valeur de son fils ! »

Ses pieds zélés le portent avec la célérité du vent, lui qui avait dans son pied droit l'os du géant Damysos particulièrement rapide à la course ; mort ou vivant Achille ne peut marcher qu'à grands pas, indépassable à la course sauf dans le paradoxe de Zénon d'Élée, d'Achille et de la tortue, dont Valéry fit un si bel usage dans son *Cimetière marin*. Et fort à propos si l'on songe qu'Achille est vu chez Homère une dernière fois, dans l'Hadès, avec sa démarche si singulière qui donne à son pied droit un relief intense comme dans le Relief qu'ici nous célébrons.

Si Achille quitte heureux Ulysse lors de leur rencontre aux Enfers c'est parce que ce dernier vient de lui donner de bonnes nouvelles de son fils Néoptolème qui porte le surnom de Pyrrhos, « Le Roux », précisément en souvenir du nom d'Achille, jeune homme, à la cour du roi de Scyros, dissimulé parmi les filles du roi, déguisé en jeune fille sous le nom de Pyrrha. C'est durant ce séjour de neuf ans sous identité féminine qu'Achille engendra, dans une fille du roi, son fils Néoptolème voué à hériter dans son surnom le souvenir du nom de Pyrrha son père, étrange histoire de filiation qui inscrit la légende d'Achille dans une mouvance trans-sexuelle et une filiation homoparentale où la figure de Gradiva trouve logiquement sa place. L'ombre d'Achille rencontrée par Ulysse dans le Pré de l'Asphodèle recèle le jeune Achille dont la virilité belliqueuse se satisfait un temps du péplos de la jeune fille. Le vivant féminin et jeune se lit encore sous l'ombre marchant à grands pas chez Hadès comme la virilité adolescente se cache sous le péplos de la flamboyante Pyrrha. Double effet de condensation qui allie la marche assurée et rapide du guerrier, presque invincible, à la délicatesse de la jeune fille et qui illumine l'ombre d'Achille aux Enfers avec la lumière de la vie, les bonnes nouvelles de Pyrrhos « Le Roux » qu'Ulysse vient d'apporter au héros.

Cette nouvelle condensation qui fait chanter Achille sous Gradiva ne résorbe nullement le mystère de la femme qui marche, au contraire elle l'approfondit. Toutes les mises en perspective accumulées ont creusé l'espace autour de la figure du Relief qui se meut désormais au-dessus d'un vide sidéral. Gradiva a vidé l'espace autour d'elle en absorbant sous ses plis toute la complexité du monde des formes. Cette complexité ne peut se résorber dans

une lecture à sens unique. Notre jeune femme péplophore très décidée, dont le talon droit brille à présent d'une lumière toute nouvelle, ne cache pas sous cette allure martiale, que les multiples plis de la robe recouvrent de suavité, un pénis qui serait tout son secret. Peu nous importe de reconnaître, de dire ou de lire que c'est là une figure de jeune fille phallique, que son pied droit dressé trompe l'angoisse éprouvée par Norbert Hanold devant l'autre sexe qu'il a soin d'éviter en fuyant la société des femmes et même son ancienne compagne de jeux. Que le héros de Jensen soigne et oublie, dans l'amour exclusif de l'archéologie, de la pierre et des statues, les tourments que la femme et son redoutable sexe lui infligent n'est pas ce qui nous intéresse le plus dans la nouvelle de Jensen, et le Relief, de toute façon, nous oblige à un face à face avec le féminin et ses mystères qui est loin de se réduire aux complexes sexuels masculins. Gradiva pose l'énigme de la femme, du féminin et de la création au féminin en des termes absolument purs, délivrés de tout ce que le regard masculin de la société charrie en complexes et préjugés de toutes sortes. C'est Gradiva qui nous captive comme énigme de la femme et non comme remède aux souffrances et inhibitions du héros masculin de Jensen.

Que Gradiva puisse être Pyrrha c'est-à-dire Achille, l'un et l'autre confondus, devenus source infinie d'inquiétude intellectuelle dont la raison ne peut avoir raison, n'est pas qu'une hypothèse folle d'archéologue amateur. En effet, il est fort peu probable que dans la première moitié du II^e siècle apr. J.-C. un artiste ait voulu sculpter dans le marbre le jeune Achille se cachant chez le roi Lycomède, dans son harem et parmi ses filles. Il aura tout simplement voulu représenter une jeune femme en cortège, soulevant un peu le drapé de sa robe afin de pouvoir avancer plus librement et plus vite vers quelque cérémonie, une fête... Certains voient dans Gradiva une Ménade esquissant une danse sous l'inspiration de Dionysos et de son culte. Pourquoi pas une Sainte Femme pressant le pas vers le sépulcre du Christ ? Que fait ce Relief parmi les collections du Vatican ?

Que Gradiva puisse cacher Pyrrha et Achille, stimulant par cette équation folle tout le processus des condensations en chaîne dont la figure est le produit, est un simple fait de raisonnement et de discours qui nous permet d'interroger avec une acuité particulière les créations au féminin.

Sous les plis de Gradiva, des condensations en cascade créent un palimpseste impossible à arrêter ni même à ralentir. L'arrêt provisoire sur Gradiva habitée par Pyrrha et par Achille se prête lui-même à toutes les variantes interprétatives d'un pareil emboîtement. Peut-être Norbert Hanold trouvera-t-il agréable d'aimer Achille alors qu'il presse contre lui Zoé-Gradiva ? Ce n'est pas ce qui m'importe, ce ne sont pas les incertitudes du cœur et de la sexualité du jeune archéologue, ce n'est pas la possible homosexualité de Norbert Hanold. C'est le secret du féminin créateur porté par ce bas-relief plein de grâce autant que de mystère. Gradiva ne cesse de produire du texte depuis 1903, année de la parution du roman de Jensen, elle est arrachée à l'oubli de dix-sept siècles, mise au centre d'un tourbillon imaginaire sans précédent, elle rêve peut-être effectivement à Achille dissimulé en femme pour échapper à la guerre et à la mort à laquelle son pied le/la destine.

L'étonnant c'est que Gradiva finisse par ressembler non pas à Achille mais à cette feinte, à la feinte d'être une femme quand on n'en est pas une, ou pas encore une, quand on n'est pas sûr(e) d'en être une, quand on n'est PAS UNE femme, quand on est « Keine Frau ». Gradiva est cette complexité, une figure féminine qui nie en permanence ce qu'elle pose, elle est cette énigme d'*être et n'être pas* une femme. D'*être et n'être pas* une vivante (Zoé), d'être à la fois comme Zoé Bertgang morte et vivante, ensevelie dans la mémoire de Norbert et pourtant bien là, Gradiva-*Rediviva*, paisible et alerte, auréolée de soleil, et en même temps ensevelie comme le dit bien la fantaisie pompéienne qui développe cette double hypothèse

contradictoire du Relief.

Que le pied droit de Gradiva, si remarqué et remarquable, évoque le pied d'Achille n'est sans doute pas qu'un hasard de l'interprétation car Achille est tout entier dans ce pied alerte et favorisé qui le voue à une mort précoce, qui le distingue et qui l'expose. Cette seule partie de son corps par où la mort pourra atteindre le héros est justement celle que le péplos un peu soulevé à cet endroit exhibe et qui fait couler tant d'encre, sans que jamais, par un aveuglement, on ait songé au pied fragile d'Achille, alors qu'on ne voit de Gradiva que ce pied.

Nous touchons, avec Gradiva, à une zone d'une extrême confusion, à un paradigme mouvant qui se dérobe, par ses multiples flexions, à une saisie unique et rassurante. Le **féminin** de Gradiva se trouve dans une zone de turbulence qui ôte, à quiconque s'en approche, toute possibilité de le définir, ni en lui-même comme sexe ou comme notion, ni dans une opposition au masculin, cette catégorie qu'il pulvérise et qu'il transcende.

Gradiva nous enseigne que nous ne pouvons réduire le féminin ni à un sexe biologique ni à une catégorie du discours. Si le masculin est généralement compris comme l'universel, le féminin se situe sur un autre plan, qui se dérobe à toute saisie identitaire, comme à toute certitude ontologique. Il n'y a pas d'être féminin en tant que tel, en tous les cas l'analyse de Gradiva ne nous permet pas de donner une définition de cet être. Au contraire, au fur et à mesure que l'approche analytique se fait plus exigeante et que les références érudites se multiplient pour en soutenir la progression, l'être féminin que Gradiva emblématise se brouille et son sens propre devient de plus en plus inaccessible. On ne peut, en effet, que tourner (« trepein ») autour d'elle, on ne peut s'approcher d'elle que par tropismes, toute tentative pour la cerner une fois pour toutes, pour capter son sens propre et la définir échoue, n'aboutit qu'à l'évoquer indirectement par tropes : elle ne supporte de définition que figurée, métaphorique ou métonymique.

Le féminin de Gradiva est en quelque sorte l'impossibilité du sens propre. Le sens propre idéalisé par la norme et par le pouvoir est une perversion du sens figuré auquel Gradiva nous condamne ou nous élève, selon le point de vue de celui qui la regarde ou la désire. Le sens figuré, incarné par Gradiva, est comme la transcendance du sens propre, de son « vouloir-saisir » (j'emprunte ce concept aux séminaires de R. Barthes sur *le neutre*) et de son arrogance.

Aussi n'avons-nous ni expliqué ni défini la Gradiva, nous l'avons seulement décrite, et non de façon exhaustive, nous avons détressé son port, sa toilette et son pied, nous avons décongelé le Relief, nous nous sommes laissé emporter par son tourbillon. Et ce n'est pas peu de faire de la Gradiva une incarnation du sens figuré. Cela éclaire même, d'un jour brutal, les créations au féminin. Le sens figuré de Gradiva, autour duquel nous tournons comme autour d'un astre, ce sens figuré qui lui-même tourne autour du mystère de l'antique figure ne peut se résorber en un sens latent qui arrêterait la gravitation infinie que Gradiva suscite. Tout se passe pour notre plus grand étonnement comme si les sens figurés de Gradiva qui se sont imposés à nous sans pour autant épuiser, nous le sentons bien, sa figure féminine, étaient des signifiants purs et autosuffisants qui ne renvoient pas à un sens latent, à un vouloir-dire intentionnel ou inconscient. On déclinera ce sens figuré, on marchera vers lui de maintes façons, on décrira toutes les successives harmonies de ses parties, tous les traits de sa mélodie, puis par degrés tout son système musical, ses paradoxes, ses condensations, ses déplacements, toutes ses inflexions, et ce sera un pur délice d'assembler les accents nombreux et variés de Gradiva. Gare à ceux qui, passant outre, voudront un jour en finir avec cette langue

éloquente, pleine de tonalités parfaitement articulées mais contradictoires entre elles, qui nous suggère de ne pas choisir un sens plutôt qu'un autre, de ne pas sacrifier Gradiva au sens, de ne pas sacrifier Iphigénie aux intérêts de la guerre à laquelle Achille lui-même essaya de se dérober sous la robe de Pyrrha « La Rousse ».

Peut-être faudra-t-il nous en tenir à la glose infinie de Gradiva et de toutes les Gradivas que nous rencontrerons, tourner autour d'elles indéfiniment, tourner comme dans une valse autour des créations au féminin que la Littérature et les Arts nous offrent et qui échappent à notre volonté de voir et de saisir, dans la beauté, un sens.